SOZIALGERÄUSCH

Kontingenz und Konzept in den Arbeiten von Daniel Kötter und Hannes Seidl

I

Nach der gängigen Geschichtsschreibung gilt es als allgemein anerkannt, dass die Neue Musik vor etwas mehr als 100 Jahren in Wien mit dem vollständigen Austritt aus der Tonalität begonnen hat, „erfunden" von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. Selbstverständlich haben auch andere Komponisten zur selben Zeit oder noch früher Stücke geschrieben, die sich den Regeln der Tonalität soweit entzogen haben, dass sie nicht mehr auf jene zurückgeführt werden konnten. Das Konzept, die Erfindung der Neuen Musik auf das Datum 1908 und auf die zweite Wiener Schule zu konzentrieren, und vieles zu ignorieren, ist ungeachtet dieser Problematik recht erfolgreich gewesen und hat zu einer seitdem andauernden Institutionalisierung der Neuen Musik (mit großem N) geführt. In Folge der initialen Ereignisse in Wien haben sich zahlreiche musikalische Entwicklungen ereignetet, die sich auf Schönberg und Webern, manchmal auch Berg, bezogen. Seien es kompositorische Schulen wie der Serialismus, Ensemblegründungen, von denen nicht wenige sich auf die Besetzung von Schönbergs Pierrot Lunaire bezogen oder Festivals für Neue Musik, die sich nach wie vor in einer festen Verankerung des klassischen Erbes befinden und entsprechend überwiegend komponierte Instrumentalmusik aufführen, sich also in einer historischen Linie mit Brahms, Schönberg, Stockhausen usw. wähnen.

Ein Großteil der westeuropäischen Musikgeschichte nach dem 2. Weltkrieg baut auf der Fortführung der zweiten Wiener Schule auf, einschließlich ihres Selbstverständnisses, etwas grundlegend Neues zu sein, das nicht einfach gehört, sondern auch diskutiert und thematisiert werden müsse. Nicht zuletzt aus diesem Bedürfnis heraus sind auch die Darmstädter Ferienkurse gegründet worden.

Diese Erfolgsgeschichte der Neuen Musik ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass das eigentliche Projekt der zweiten Wiener Schule, die Zwölftontechnik als ablösendes System für die Tonalität einzusetzen, gescheitert ist. Die oft vorgelegten Gründe hierfür, die in der angeblich schweren Zugänglichkeit zwölftöniger Werke liegen, sind nicht überzeugend und könnten problemlos sowohl auf das extrem reglementierte System der Tonalität als auch auf etliche tonal komponierte Werke angewendet werden, freilich auch ohne dort zu greifen. Darüber hinaus gibt es etliche Beispiele atonaler oder zwölftöniger Stücke, die in den Kanon des klassischen Konzertbetriebs aufgenommen wurden. Vielmehr scheint mir von Bedeutung zu sein, dass mit der Idee der Ablösung der Tonalität durch ein neues, konstruiertes System ein viel größerer, grundlegenderer Wandel stattgefunden hat, der wesentlich und nicht revidierbar ist.

Die entscheidende Errungenschaft von Schönberg, Webern, Berg und anderen war nicht die Einführung einer die Tonalität ablösenden neuen Kompositionstechnik, sondern überhaupt die unumkehrbare Auflösung einer verbindlichen, quasi natürlichen, d.h. autorlosen und präkonfigurierenden Regelung. Unabhängig davon, ob es ihnen ausgesprochenermaßen darum ging, eine neue, verbindliche Tonsprache zu entwickeln, haben sie vor allem gezeigt, dass die Konzeption einer musikalischen Syntax selbst Austauschbar und von jeder Komponistin und jedem Komponisten neu entworfen werden kann. Sie ist, anders gesagt, Material geworden. Der Austritt aus dem Mythos einer als natur- oder gottgegeben empfundenen, autorlosen Musiksprache hin zu einer willkürlichen, subjektiv von namentlich bekennenden Autoren entschiedenen Materialauswahl ist nicht nur unwiderruflich, sondern führt auch zu einer wachsenden Anzahl von Systemen, Konzepten, Klangsprachen etc. Selbst wenn alle Musizierenden der Welt sich einigen würden, in Zukunft nur noch auf algorhythmischer Grundlage Musik mit Musik zu machen und zwar ausschließlich mit Samples aus dem Internet, wäre dies eine prekäre Situation, die jederzeit aufkündbar wäre und – nachdem die ökonomischen Gesetze der Neuen Musik auf Originalität aufbauen – mit Sicherheit auch sehr schnell durch die ein oder andere Komponistin aufgekündigt werden würde. Diese Möglichkeit, Klänge nach einer selbstbestimmten Ordnung oder Nicht-Ordnung zu verwenden erklärt auch, warum sich das eine System, die Zwölftontechnik, nicht durchgesetzt hat: Warum sollte jemdand das System eines Anderen nutzen, wenn er doch sein eigenes entwickeln kann? Musiker müssen sich also nicht nur entscheiden, was für Klänge sie verwenden, nach welchen Regeln sie komponiert / improvisiert / arrangiert werden und so weiter. Mit diesen Entscheidungen (oder auch weniger bewussten Anwendungen bestimmter Techniken) begeben sich Musiker auch in ein Referenzsystem, das dem Spektralismus, dem Verwenden von Musik Samples, dem Fieldrecording, der Zwölftontechnik etc. anhängt: Die Ausdifferenzierung musikalischer Systeme führt zu einer zunehmend personalisierten Syntax, die einem bestimmten Musikstil gleichkommt: Serialismus *ist* gleichbedeutend mit den Namen Boulez, Nono und Stockhausen, Minimalismus *ist* gleichbedeutend mit Reich, Glas und LaMonte Young, Zufallsmusik *ist* Cage, Musique Concrete *ist* Henry und Schafer und Musique concrete instrumental *ist* Helmut Lachenmann.

Die Entscheidung also für bestimmte Systeme, für oder gegen bestimmte kontextuelle, politisch-ästhetische Entscheidung, für oder gegen die Fortführung oder Adaption einer Syntax / eines Personalstils ist entsprechend stark von einem Vorwissen des eigenen Kontextes abhängig. Eine Einordnung oder Umdeutung braucht Sprache, als Teil des Kunstwerks oder als auch als Diskurs über die Arbeiten und rückt die Frage des Kontextes stärker als zuvor in den Vordergrund, wenn sie ihn nicht gar zur Hauptsache macht.

II

Die Idee, selbst neue Kompositionstechniken zu entwickeln, habe ich selbst bisher nicht verfolgt. Nicht nur aus oben genannten Gründen, sondern vor Allem, weil die Festlegung auf einen Stil das Prekäre des Systems, seine Kontingenz, ausklammert. Vielmehr interessiert mich die Beobachtung der Systeme, sie Nebeneinander zu stellen, auszustellen, dass sie kontingent sind, dass alles immer auch anders sein kann.

Seit 2008 haben der Videokünstler Daniel Kötter und ich Verfahren, Regelwerke, Konzepte und Situationen erarbeitet, innerhalb derer die kontingente Qualität von beobachtetem klanglichen und visuellen Material beibehalten werden sollte ohne in beliebige Gleichgültigkeit abzudriften. Die Verfahren sind meistens auf Aktionen auf einer Bühne bezogen, für Kameras, Mikrofone, Lautsprecher und Leinwände konzipiert. Sie können aber auch auch mehrere Kompositionstechniken betreffen, die durch das Verfahren in Zusammenhang gebracht werden, ohne sich ineinander aufzulösen.[1]

Ich werde im Folgenden zwei Arbeiten von Daniel Kötter und mir näher vorstellen und das Prinzip verdeutlichen, Kontingenz nicht in scheinbare Zwangsläufigkeit zu überführen oder in Beliebigkeit abdriften zu lassen.

FILM FÜR ÜBERS SOFA

In dem FILM FÜR ÜBERS SOFA vollführen zwei Personen (Frank Max Müller und Katharina Kellermann) abwechselnd unterschiedliche Aktionen in einem Raum, vor einer Kamera und mehreren Mikrofonen. Eine Kamera auf einem Motor, der sich in 90'' langsam einmal hin- und zurück dreht scannt ca. 70% eines Raums und überträgt ihr eingefangenes Material mit 60“ Zeitverzögerung auf einen Fernseher. Die von zwei Mikrofonen aufgenommenen Klänge, sind nicht direkt, sondern ebenfalls mit 60'' Zeitverzögerung, also synchron zum Fernsehbild zu hören. Die Tonspuren akkumulieren sich kanonisch mit jedem neuen Durchgang, der jeweils bei der Eingangstür des Raumes beginnt (also alle 90''). Dies ist beim Bild im Fernseher theoretisch auch der Fall, nur ist der entsprechende Ausschnitt aufgrund der unterschiedlichen Laufzeiten von Motor und Delay nie zu sehen, so dass ein Bild-im-Bild-Effekt nicht entsteht.

---

[1] In dem Stück BEATINGS. MUSEUM DES ÜBERHOLTEN WISSENS etwa habe ich spektrale und vierteltönige Tonhöhensysteme nebeneinander verwendet. Tönen können jeweils in das eine oder andere System kippen, ohne je ganz ineinander aufzugehen.



Stills aus: FILM FÜR ÜBERS SOFA

Der Begriff „Kontingenz" bedeutet in der Linguistik und in der Soziologie, dass etwas weder wahrscheinlich, noch unmöglich ist. So ist es ist zum Beispiel nicht sehr wahrscheinlich, dass die Protagonistin des Films mit einem Löffel gegen einen Eisbecher schlägt, einen Tisch deckt oder eine Murmel auf den Teller fallen lässt, gleichzeitig ist es aber auch ebenso wenig unmöglich. Die Aktionen im Film bilden keinen besonderen Zusammenhang, erst die Beobachtung, der Rahmen und die Wiederholung scheinen sie in eine Zwangsläufigkeit zu bringen, ihnen Sinn zuzuschreiben. Die Struktur des Kanons setzt die Klänge in rhythmische Verhältnisse, gibt ihnen ein Davor und Danach, die Wiederholung produziert Ordnung, ohne den Aktionen eine letztendliche Sinnhaftigkeit zu geben, sie bleiben auf eine art kontingent.

Natürlich ist jedes Musikstück vor dem ersten Hören grundsätzlich offen. Durch die Aufkündigung einer verbindlichen Musiksprache – der Tonalität – hat sich die Kontingenz eines Musikstücks noch weiter erhöht, da neben dem, *was* in einem Stück passiert, auch noch erfasst werden muss, *womit* dies passiert.[2] Jede Arbeit, jede Komposition beginnt im Moment des ersten Hörens gleich wahrscheinlich oder unwahrscheinlich. Entscheidend für den FILM FÜR ÜBERS SOFA ist aber, dass die komponierten und gesetzten Tätigkeiten diese Qualität nicht einbüßen sondern beibehalten. Das tun sie zum einen durch ihre Mehrdimensionalität, dadurch, dass die Aktionen sowohl Bild, Klang (oder Stille) als auch einen profanen Sinn haben. Je nach Aktion überwiegt mal die Aktion als Klang (etwa beim Anschalten eines Radios, beim Anschlagen eines Eisbechers, beim Vorlesen), das Bild (beim Verbeugen, dem Positionieren eines Spiegels, beim Lesen) oder der profane Sinn (Räumen von Möbeln, Staubsaugen).

[2] Offenheit ist entsprechend nicht mit Bedeutungslosigkeit gleichzusetzen. Klänge oder Stille bringen zum einen physiologische Bedingungen wie Lautstärke, Frequenz und Klangort mit sich, die Auswirkung auf die Hörenden haben. Zum Anderen stehen sie in historischen Kontexten, verweisen – wie Begriffe – auf ältere Musikstücke oder –genres, auf Arbeit und Umwelt außerhalb der Kunstwelt, auf mit Ihnen assoziierte Ideen; sie sagen mehr, als ein Autor oder eine Komponistin intendiert. Aber auch dieses ‚Mehr' ist kontingent, nicht nur die Hinweise und Konnotationen sind von der Sozialisation des Hörenden abhängig, *was* (nicht wie viel) er oder sie weiß und in welchem Kontext sie hört. Auch die physiologischen Eigenschaften werden – in ihrer Bedeutung – unterschiedlich wahrgenommen: was für den einen sehr hoch ist, ist für die Andere gar nicht zu hören, was für die eine über der erträglichen Lautstärke ist, ist für den Anderen das Minimum, um die Musik adäquat wahrzunehmen.

Dadurch, dass aber immer alle Kategorien so beteiligt sind, dass die Aktionen sich nicht auf eins reduzieren lassen, gehen sie nicht in einer Struktur auf: Eine Aktion ist nie nur musikalisch gedacht, nie nur semantisch narrativ zu deuten, nie reine Bildproduktion. [3]

Der zweite Grund für die Beibehaltung der Kontingenz besteht in dem Verhältnis des Beobachters zur Beobachtung. Abgesehen von den genannten konzeptuellen Vorgaben gibt es keine Interaktion zwischen den Performern, der Kamera und den Mikrofonen oder den Performern untereinander,. Weder hält die Kamera mal an oder wird langsamer wenn eine Aktion aus dem Bild zu fallen droht, noch reagieren die Performer auf die klanglichen Ereignisse vorheriger Durchläufe. Das Konzept musikalisiert die Vorgänge durch die kanonische Struktur und die Wiederholung – die Klänge bekommen ein Vorher und ein Nachher, sie werden rhythmisiert – es lässt die Aktionen aber nicht umschlagen in konzertierende Aktionen, die rein für die Klangproduktion da wären. Die Ereignisse werden sinnvoll in dem Maße, in dem sie das Konzept markieren und bestätigen, ohne ihre akzidentelle Eigenschaft im Moment des Entstehens einzubüßen.

FREIZEITSPEKTAKEL

Auch in dem 2010 entstandenen Musiktheaterstück FREIZEITSPEKTAKEL für fünf Videoleinwände und fünf Sänger_innen gibt es eine klare konzeptuelle Struktur, die die einzelnen Szenen in einen formalen Zusammenhang bei gleichzeitig relativ freier Gestaltung der Details bringt: Auf der Bühne stehen die fünf Leinwände hochkant, so dass sie entfernt menschliche Proportion haben. Zwischen diesen steht immer abwechselnd eine Sängerin bzw. ein Sänger. Auf allen fünf Leinwänden ist jeweils der stilisierte Tagesablauf einer der Sänger zu sehen – wobei diese immer nur alleine zu sehen sind, wie sie aufstehen, duschen, sich Frühstück bereiten, üben, proben, Auto fahren etc. Das Stück beginnt konzeptionell um 8h Morgens mit dem Aufstehen und endet um 8 Uhr Abends mit dem Auftritt der Vocalsolisten auf die Bühne, um das Stück FREIZEITSPEKTAKEL zu singen.[4]

---

[3] Diese Untrennbarkeit einer Aktion als visuelle, akustische und semantische entspringt jenseits des Interesses an kontingentem Material auch dem Bedürfnis, musiktheatrale Arbeiten nicht als hierarchische Gebilde zu erzeugen, in denen ein Libretto nach einer Roman-, Theaterstück oder Tagesnachrichtsvorlage erstellt, dann vertont und im Anschluss von einem Regisseur auf die Bühne gebracht werden soll, sondern ein Musiktheater zu generieren, in dem die Künste immer schon als verschmolzen gedacht werden, und sie in gemeinsamer Komposition zusammen zu tragen, zu beobachten und zu gewichten, also in unterschiedlicher Betrachtung als Klang, als Bild, als narratives Element zu strukturieren.

[4] In dem letzten Bild des Films ist die Bühne von Hinten zu sehen. Man erkennt die Leinwände, auf die das erste Bild des Stücks projiziert isr und sieht die Sänger_innen, wie sie jeweils neben ihre Leinwand treten.

Unterbrochen werden die Szenen durch Arien französischer Opern von Lully und Rameau – also aus Opern, die als höfische Spektakel inszeniert wurden – die an postspektakulären Orten spätkapitalistischer Freizeitgestaltung gesungen werden, wie etwa Casinos, Freizeitparks oder im Varieté, allerdings wenn diese Orte - bis auf einen Mitarbeiter - leer sind, also jeweils vor oder nach dem Moment des Spektakels.

Einiges, was im FILM FÜR ÜBERS SOFA vorhanden ist, haben wir auch hier wieder aufgegriffen und weitergeführt. So gibt es auch hier die motorisierte Kamera, die die Räume unabhängig der in ihnen stattfindenden Aktionen scannt, ebenso gibt es wieder einen Fokus auf das Musikalisieren von profanen, akzidentellen Aktionen.

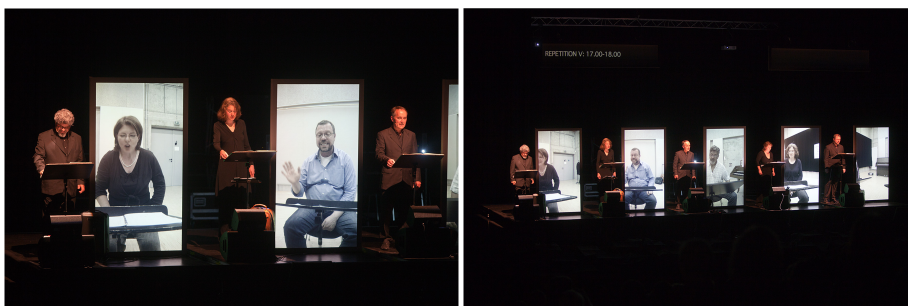


Szenenbilder aus FREIZEITSPEKTAKEL

Im Unterschied zum FILM FÜR ÜBERS SOFA aber werden hier die Geräusche nicht durch Wiederholung musikalisiert, sondern durch vokale Überhöhung. Die Sängerinnen und Sänger, die beim – hier durchaus inszenierten und zumindest im formalen Ablauf durchkomponierten – Aufstehen, Duschen und Frühstücken beobachtet werden, generieren im Moment der akzidentellen klanglichen Ereignisse ihre eigene Partitur, die dann transkribiert und in imitative Vokalklänge übertragen wurde. Die Geräusche, die beim Abstellen einer Kaffeetasse oder beim Rasieren mit einem Elektrorasierer entstehen, wurden transkribiert und auf der Bühne sanglich gedoppelt. Teilweise – und im Verlauf des Stückes zunehmend – bekommen die Sänger aber auch Klänge zu singen, die im Originalton des Films kaum wahrnehmbar sind, wie etwa Akkorde, die das Rauschen einer Klimaanlage zwar enthält, aber erst durch die sangliche Verstärkung deutlich hörbar werden. Zudem verselbstständigen sich die vokalen Klänge zunehmend von ihren ursprünglichen Geräuschen aus dem Filmton. Diese Verselbstständigung der Vokalklänge mündet in einem ca. 6 minütigen Konzertstück, dass unabhängig von filmischem Material gesungen wird, das aber nicht zum Schluss des Stückes, sondern vor dem eigentlichen Musiktheater – quasi als Ouvertüre – zu sehen und zu hören ist, gesungen von den fünf Vocalsolisten auf den Leinwänden.

Dieses kurze Musikstück – VOR DEM ANFANG – das aus vokalen Nachbildungen alltäglicher Klänge entstanden ist, die die Vocalsolisten im Abbilden ihres alltäglichen Lebens quasi nebenbei produziert haben, wird im Laufe des Films als interne Rückkopplung immer wieder aufgegriffen in Form von Übe-

und Probesituationen. Diese sind wiederum auch in VOR DEM ANFANG mit eingeflossen, also Wiederholungen schwieriger Teile ebenso wie Kommentare der Sänger beim Üben. Für eine Szene im Film, in der die Vocalsolisten eben jenes Stück zusammen proben (und damit auch im Film das erste mal zusammen kommen) haben wir zunächst eine Probe von Ausschnitten des Stücks VOR DEM ANFANG akustisch aufgenommen. Diese Aufnahme wurde dann zu einer vierminütigen Samplecollage zusammengeschnitten und transkribiert. In der Filmszene sind die Vocalsolisten zu sehen, wie sie Playback zu der Samplecollage ihre eigenen Probe imitieren, was bei genauerer Betrachtung des Films auch zu sehen ist. Dieser Effekt produziert einen leicht irritierenden Moment, die leichte Asynchronizität zwischen Bild und Ton greift sowohl die Künstlichkeit der Situation auf wie die mehrfache Dopplung von Geräuschproduktion, sanglicher Übersetzung, die zu neuen Geräuschen führt, die wiederum sanglich übersetzt und in den Film selber verschoben wurden etc. An dieser Stelle doppeln die Sängerinnen und Sänger die live auf der Bühne neben ihren Leinwänden stehen, nur noch gelegentlich, vielmehr ergänzen sie den Satz zu einer 10stimmige Polyphonie von fünf live Stimmen dun fünf Filmtonstimmen.



Bilder der Probenszene aus FREIZEITSPEKTAKEL

III

Jenseits technischer Notwendigkeiten verschiebt die exakte Wiederholung einer Probe (französisch: *Repetition*), diese hin zu einer art Aufführung: Was beiläufig produziert wurde, wird gleichberechtigter Teil der musikalischen Struktur. Darüber hinaus lässt sich der gesamte Film von FREIZEITSPEKTAKEL als Vorbereitung, als Probe auf die Aufführung lesen, vor der das Stück dann allerdings endet. Der Titel, der sich auf LA SOCIETÉ DU SPECTACLE von Guy Debord bezieht, benennt dieses Bildwelt des Beiläufigen, das ebenso wie das tatsächliche Spektakel durchinszeniert ist. Das Spektakuläre, das, was ein Bild von etwas produziert, hat jeden Lebensbereich durchdrungen. Auch beiläufige Bilder, Bewegungen und Gesten sind immer schon Abbilder von Bildern, Bewegungen und Gesten anderer Vorbilder, sie sind schon vor den Protagonisten da, das Einstudieren des idealen Individuums, dass sich selbst probt. Das Authentische, Echte existiert demnach nicht und lässt sich entsprechend auch nicht beobachten Jede und jeder hat ein Bild von sich, ein Bild, wie er oder sie sein möchte. Dieses

Bild prägt unser Handeln. In Momenten, wo eine Kamera oder mehrere Augen auf uns gerichtet sind, sind wir uns in der Regel unserer eigenen Aktionen auch sehr bewusst und reflektieren sie in Bezug auf ihre Stimmigkeit. Guy Debords Buch LA SOCIETE DU SPECTACLE, das dieses Verhältnis von Bildern und Vorbildern analysiert und reflektiert taucht in unserem Musiktheater immer wieder auf, als Buch, in Form von Plakaten in Zimmern der Vocalsolisten und als Text, der über den fünf Leinwänden als quasi-Libretto Film und Klang kommentiert und erweitert. Die – recht heruntergebrochene – Formel des Buchs, dass sowohl die Produkte unserer Gesellschaft als auch die Beziehungen zwischen Menschen nichts als Bilder oder Spektakel sind, die sich wiederum aus anderen Vor-Bildern speisen und also die spätkapitalistische Welt mit nichts anderem handelt als mit Bildern von Abbildern und nicht mit wie auch immer gearteten realen Bedürfnissen und vor allem Zeit als pseudozyklische inszeniert, als permantente Gegenwart ohne Vergangenheit - diese melancholische Haltung zieht sich durch das ganze Stück und gibt dem Moment der Probe eine gewisse Würde, um nicht zu sagen einen Moment der Freiheit. Denn in ihr *ist* der Protagonist noch nicht, er *wird* erst, er ist in einem präkeren, kontingentem Zustand.

Dieses Potential kontingenter Klänge, ihr potential, zu Werden, ist es, was uns reizt. Die Klänge müssen dabei nicht zwangsläufig alltägliche sein, es können ebenso Momente einer Probe, Verspieler, ein Husten, Posaunen- oder Akkordeonklänge sein. Entscheidend in diesen Arbeiten ist einerseits die Mehrfachbetrachtung einer Aktion als Klang, als Geste, als handlungsbestimmende Aktion, zum anderen ihre Einbettung in konzeptuelle Zusammenhänge, die ebenfalls nicht ausschließlich Klang, Narration oder Bildgestaltung betreffen, sondern immer alle zusammen.

Natürlich gibt es den Reiz, eine Zwangsläufigkeit zu konstruieren, Dinge festzuklopfen, sogenannte Tatsachen zu bestimmen oder Wahrheiten zu finden. Aber jede Geschichte kann immer auch anders erzählt werden, genauso wie dieser Text nur eine Version ist, über die Arbeiten von Daniel Kötter und mir zu berichten. Ein anderer Text würde einer sein, der die Wiederholbarkeit der Klänge, den Determinismus der Form und die Fortführung des Glaubens der Moderne an Fortschritt und die *eine* Erzählung der Welt zum Thema hätte. Der Titel könnte lauten:

BEINAHE ALLES.

Das Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts und seine Fortführung in den Arbeiten von Daniel Kötter und Hannes Seidl.